

УДК 786.2

## «ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ ЭТЮДЫ» ФЕРЕНЦА ЛИСТА В АСПЕКТЕ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Стейт Н. Г.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье на примере «Трансцендентных этюдов», более полутора веков занимающих одно из ключевых мест на концертной эстраде, рассматриваются основные эволюционные тенденции исполнения фортепианной музыки Ференца Листа. Затрагивается аспект воплощения пианистами понятия «трансцендентности» в музыкальных образах, дается обзор развития листианства, проводится комплексный сравнительный анализ интерпретаций «Трансцендентных этюдов» № 1 и 2 Святославом Рихтером, Дьёрдем Цифрой и Лесли Ховардом.

Автор приходит к выводам о том, что проявившаяся в XX веке тенденция эволюции исполнительства от репертуарной «всеядности» к узкой специализации, от фиксации концертных исполнений отдельных пьес к студийным записям «полных собраний сочинений» способствовала эволюции образности в интерпретации: от «фресковой романтической картины» (Рихтер) к высокодетализированному (Цифра), скорее, интеллектуально-рациональному, чем экспрессивно-эмоциональному наполнению художественного образа (Ховард).

**Ключевые слова:** стиль, исполнитель, интерпретация, романтизм, виртуозность, листианство, программность, цикл, этюд, эстрада, восприятие, трансцендентность.

## FRANZ LISZT'S *TRANSCENDENTAL ETUDES* IN THE ASPECT OF THE EVOLUTION OF THE 20TH CENTURY PERFORMING ARTS

Steyt N. G.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint-Petersburg State Conservatoire named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Teatralnaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article examines the main trends in the evolution of the performance of Franz Liszt's piano music on the example of his *Transcendental Etudes*, which have occupied one of the key places on the concert stage for more than a century

and a half. The article also touches upon the aspect of the pianists' embodiment of the concept of "transcendence" in musical images. The work is based on a retrospective historical overview of the development of Litarianism and a comprehensive comparative analysis of the interpretations of *Transcendental Etudes* No. 1 and 2 by the performers of the 20th century: Svyatoslav Richter, Gyordy Tsifra and Leslie Howard. The author concludes that the tendencies in the evolution of performing performance from repertoire "omnivorousness" to narrow specialization and from fixing concert performances of individual pieces to studio recordings of "complete collected works" that appeared in the 20th century led to the evolution of imagery of interpretation from "fresco romantic painting" (Richter) to a highly detailed (Digit) and intellectual and "rational" artistic image rather than its expressive and emotional content (Howard).

**Keywords:** style, performer, interpretation, romanticism, virtuosity, Lisztianism, programmatic, cycle, etude, stage, perception, transcendental.

«Двенадцать этюдов трансцендентного исполнения» являются финальной редакцией опуса, задуманного Ференцем Листом в начале творческого пути и движимого в то время идеей создания цикла во всех тональностях по типу «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Всего композитор сделал три редакции этюдов. Работа над каждой из них соответствует определенному периоду его композиторской деятельности. Первая редакция создавалась с 1825 по 1826, вторая — с 1832 по 1836, третья — с 1850 по 1851 год. Вторая редакция, отдававшая дань моде на виртуозность и внешние проявления артистизма, часто исполнялась Ф. Листом во время гастролей по Европе. Третью редакцию этюдов, опубликованную в 1852 году в Лейпциге, Ф. Лист не исполнял на эстраде, так как незадолго до ее создания прекратил концертную деятельность, предпочитая играть для узкого круга друзей.

Большинство «Трансцендентных этюдов» (девять из двенадцати) имеют названия в духе картинной программности («Пейзаж», «Мазепа», «Блуждающие огни», «Видение», «Героика», «Дикая охота», «Воспоминание», «Вечерние гармонии», «Метель»). Героические и романтические образы противопоставлены лирическим или фантастическим, нередко в рамках одного и того же этюда («Мазепа», «Дикая охота»).

Цикл объединен последовательностью тональностей кварто-квинтового круга от до мажора к си-бемоль минору. Миниатюры соседствуют с крупными вариационными формами монотематического и рондального принципов развития. При очевидной самостоятельности характера каждого этюда изначально задуманное Листом единство цикла воплощается в сложном

синтезе пьес, образующих монументальную «поэмную» форму с ярко выраженными чертами сонатности [1, с. 41]<sup>1</sup>.

На фортепианную фактуру этюдов наложил свой отпечаток опыт создания Листом транскрипций симфонических и вокальных сочинений. Это нашло отражение в применении новаторских фортепианных приемов, в частности, *al fresco* и колористического обогащения: «...*al fresco* объединяет разные фактурные комплексы, охватывая большой диапазон, тем самым способствуя грандиозному и величественному звучанию; принцип колористического обогащения дифференцирует тембровые пласты, подчеркивая возможности каждого регистра» [2, с. 140].

Непривычные для воспитанных на сочинениях К. Черни и М. Клементи пианистов новая виртуозная техника и мощная октавно-аккордовая фактура листовских этюдов требовали пересмотра принципов игры на фортепиано [3, с. 12]. В «Трансцендентных этюдах» можно найти примеры как крупной фортепианной техники — октав, аккордов, двойных нот («Мазепа», «Видение», «Героика»), мартелатной техники («Охота») и *tremolo* («Метель»), так и пальцевой техники пассажей и арпеджио («Блуждающие огни», «Воспоминание»). Однако привычные технические приемы предстают у Листа в предельно усложненном воплощении.

На наш взгляд, определение этюдов как «трансцендентных», применительно к данному циклу, подразумевает трансформацию технической виртуозности в нацеленность на достижение «высшего художественного знания», такого знания, «...которое переступает за границы человеческого разума и является в этом смысле недоступным теоретическому познанию, становясь исключительно предметом веры. Трансцендентное — это все то, что выходит за пределы возможного опыта» [4, с. 728]<sup>2</sup>.

Далее мы проводим ретроспективный исторический обзор развития листианства и комплексный сравнительный музыкально-исполнительский анализ интерпретаций «Трансцендентных этюдов» № 1 и 2 пианистами XX века: Святославом Рихтером, Дьёрдем Цифрой и Лесли Ховардом. Выбор исполнителей не случаен: каждый из них представляет определенный фортепианный

---

<sup>1</sup> Формообразующий принцип цикла подробно разбирает М. А. Егорова [1, с. 40], доказывая закономерность присутствия во всех этюдах черт сонатности определенного типа, в зависимости от характера этюда.

<sup>2</sup> В этом контексте можно согласиться с утверждением, что цикл «Трансцендентных этюдов» открывает перед исполнителем «широкий спектр интерпретаций автором трансцендентного» как в области овладения техническим мастерством, так и в расширении образно-смыслового диапазона жанра, что приводит в итоге к «формированию “психологического”», «мудрого пианизма» [5, с. 83].

исполнительский стиль и достаточно точную «пианистическую типологию»<sup>3</sup>. На протяжении XIX–XX столетий изменялись подходы к трактовке «Трансцендентных этюдов». По наблюдению Д. Рабиновича, в любой значительной области репертуара попытки размежевания типов интерпретации непременно ведут к обобщениям стилевого порядка [6, с. 84].

Обращение к музыке Листа великого российского пианиста Антона Рубинштейна пробудило творческий интерес музыкантов и публики к произведениям венгерского композитора начиная с 30–40-х годов XIX века. «Титаническая мощь и темперамент исполнения» Николая Рубинштейна, высоко оцененные самим Листом [7, с. 431], «сдержанно-властные» интерпретации Милия Балакирева, пожалуй, главного русского листовского пропагандиста в XIX веке, «в совершенстве владевшего *«продуманной философией» музыки Листа»*<sup>4</sup> [7, с. 430], окончательно закрепили интерес к фортепианному творчеству композитора. Например, программа листовского вечера Балакирева 19 июля 1890 года включала «Трансцендентные этюды»: «Пейзаж», «Блуждающие огни», «Вечерние гармонии» и этюд f-moll<sup>5</sup>.

Во время концертных выступлений Ф. Лист нередко вносил коррективы в музыкальный текст своих и чужих произведений. Манеру импровизационных изменений авторского текста унаследовали от Листа крупнейшие пианисты следующего поколения — Александр Зилоти и Сергей Рахманинов [8, с. 233]. Но непомерное увлечение «псевдолистовским» свободным отношением к авторскому тексту и виртуозными эффектами давало о себе знать даже в искусстве таких всемирно известных пианистов, как В. Горовиц, И. Левин, И. Фридман. Связана такая художественная противоречивость с некоторыми проявлениями «поверхностного листианства» (термин Я. Мильштейна [7, с. 436]), которые выразились в гипертрофии сугубо технических достижений над внутренним содержанием, в пафосном преувеличении, переходящем в «экспрессивное неистовство» и в прочих многочисленных искажениях, прочно обосновавшихся в исполнительской манере целого ряда пианистов рубежа XIX–XX веков [7, с. 436].

Исполнительский стиль эволюционировал. Первая половина XX века выдвигает в России группу крупнейших исполнителей Листа. Назовем лишь самые знаковые фигуры: Ф. Блуменфельд, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Николаев, Г. Нейгауз, С. Фейнберг. Все они — представители «старшего» (довоенного) поколения. Их исполнительский стиль, с одной стороны, в большой степени сохраняет «преемственность по отношению к русскому

<sup>3</sup> Термин Д. Рабиновича [6, с. 42].

<sup>4</sup> Здесь и далее по тексту курсив мой. — Н. С.

<sup>5</sup> Подробнее см.: [7, с. 538].

романтическому фортепианному искусству второй половины XIX века» [9, с. 32], с другой — отражает характерные для эпохи поиски нового, «советского» стиля, и даже если «не все они сами много играли Листа на концертной эстраде, но зато все были знатоками его творчества, воспитателями целой плеяды выдающихся советских пианистов — исполнителей Листа» [7, с. 437].

Ученики этих «патриархов» советского пианизма — В. Ашкенази, Л. Берман, Э. Гилельс, Г. Гинзбург, Л. Оборин, С. Рихтер, В. Софроницкий, Я. Флиер<sup>6</sup> — выдающиеся представители российской и мировой фортепианной культуры XX века. Показательно, что «в то время как в мировой музыкальной культуре крепки (в 1920–1950-е годы) антиромантические и ретроспективные тенденции» необарокко и классицизма, в советском пианистическом мире прочно утвердились романтические традиции [10, с. 38]. В известной степени можно констатировать, что для большинства указанных пианистов обращение к листовскому репертуару и в целом к эстетическому мировоззрению Листа стали ключевыми. В их интерпретациях романтическая энергия и повышенная эмоциональность сочетаются с отсутствием виртуозных излишеств: «классическая окрашенность гинзбурговской игры — ясной, гармоничной, внутренне дисциплинированной, уравновешенной в целом и в частности — едва ли не самая приметная особенность творческой манеры пианиста» [11, с. 68], «Оборин так же просто, естественно, без нарочитости и надуманности раскрывает замысел исполняемого произведения» [7, с. 439]. Э. Гилельс интерпретировал сочинения Ф. Листа сдержанно и аристократично. Звуковую сторону его трактовок, на наш взгляд, можно назвать «прозрачной». Восходящая к традициям классицизма интерпретация Гилельсом шести «Больших этюдов по Паганини» — необычное явление для листианства: легкость и жемчужность звучания побуждает вспомнить произведения Й. Гайдна и В. А. Моцарта.

Многие из упомянутых пианистов включали в свой репертуар «Трансцендентные этюды». Интерпретациям В. Софроницкого свойственны монументальность, масштабность и фресковость. Д. Рабинович вспоминает, что был покорен «демоничностью» исполнения артистом «Блуждающих огней» [6, с. 92]. Я. Флиер показал виртуозно-романтический стиль с его эмоциональностью и драматизмом в трактовках «Метели» и этюда f-moll. В. Ашкенази вызывал у слушателей неизменный восторг феерическим исполнением «Блуждающих огней»<sup>7</sup>. Выдающиеся образцы прочтений Этюдов зафиксированы в записях

---

<sup>6</sup> Список, конечно, не полный: названы лишь ключевые для понимания листовской советской традиции исполнения имени.

<sup>7</sup> Пианист сделал записи «Прелюдии», этюда a-moll, «Пейзажа», «Блуждающих огней», «Дикой охоты», «Вечерних гармоний».

С. Рихтера и Л. Бермана<sup>8</sup>.

В 1956 и 1957 годах Святослав Рихтер сделал две записи «Трансцендентных этюдов»<sup>9</sup>. В записи 1957 года звучат восемь из двенадцати этюдов и отсутствуют популярные «Мазепа» и «Метель». Предпочтение отдано редко исполняемым номерам — «Прелюдии», этюду a-moll, «Пейзажу» и «Вечерним гармониям». Стилистические искания исполнителя отражаются на драматургии, цельной несмотря на некоторую «сокращенность» цикла. Мощность звучания, акцентированность внимания на краях аккордовой фактуры (мелодия и басовый регистр), богатство гармонических сочетаний на фоне экспрессивной педализации, контрастные темповые значения, смелая агогика являются отличительными чертами данной интерпретации «Трансцендентных этюдов».

Сравнительная таблица метронометрических значений показывает различие в понимании исполнителями роли темпов для создания образов. Можно детально проследить черты каждой интерпретации. Эти особенности в значительной мере отражают эволюцию традиций листианства, в частности, — некоторое замедление темпов, связанное с большей детализированностью исполнения.

Таблица 1. Сравнительная таблица метронометрических значений

№ тактов	С. Рихтер	Д. Цифра	Л. Ховард
Этюд № 1			
1–6	♩ = 200 → 190	♩ = 170 → 185	♩ = 196
7–8			♩ = 196 → 204
9–10			♩ = 160

<sup>8</sup> Образы «Трансцендентных этюдов» Листа в интерпретации Л. Бермана насквозь пронизаны виртуозностью и шармом. Пианист трижды записал этот цикл: в 1959 (Москва, фирма «Мелодия»), 1963 (Москва, фирма «Мелодия»), 1976 (Милан) годах. В записи 1963 г. Берман играет смело, роскошно, декоративно-изобразительно. Сфера героики и фантастики в его интерпретации противопоставлена изысканно нежным лирическим образам, мощный и властный звук октавных и аккордовых эпизодов — хрустальным пассажам и фигурациям. Пианист в своей интерпретации этюдов использует крайние хронометрические значения: от *prestissimo*, *vivamente* до *largo*, *grave*. То же самое можно сказать и о динамических характеристиках интерпретации: от *fff* до *ppp*.

<sup>9</sup> 1956 г. в Праге для Чешского радио Рихтер записал пять этюдов: «Прелюдию», a-moll, «Пейзаж», «Блуждающие огни» и «Вечерние гармонии».

Таблица 1. Сравнительная таблица метронометрических значений (Продолжение)

11-13	♩ = 186	♩ = 180	♩ = 114
14-15	♩ = 153 → 146	♩ = 175 → 185	♩ = 142
16-21		♩ = 180	♩ = 148
22-23			♩ = 89
Этюд № 2			
1-2	♩ = 170 → 185	♩ = 142	♩ = 72 → 167
3-4		♩ = 142 → 165	
5-6	♩ = 180		
7-8		♩ = 138 → 166	♩ = 158 → 112
9-10		♩ = 156	♩ = 147
11-22			
23-29	♩ = 175 → 185	♩ = 156 169	
30-33		♩ = 128	
34-40	♩ = 180	♩ = 128 → 142	♩ = 138
41-48			
49-56	♩ = 172	♩ = 130 → 146	♩ = 156
57-61	♩ = 186	♩ = 172 → 181	♩ = 161
62-64			♩ = 161 → 124
65-67			♩ = 119

68–71	♩ = 167	♩ = 136	♩ = 132
72–79		♩ = 132	♩ = 124
80–83		♩ = 151	
84–87	♩ = 173 → 183		♩ = 126 → 142
88–91			
92–100			
101	♩ = 178	♩ = 102	♩ = 60

Этюд № 1 Рихтер трактует как контраст характера двух тематических образов, и эта трактовка проявляется в темповых и динамических значениях. По темпам первый раздел (т.<sup>10</sup> 1–13) соответствует значению *Presto*, а второй (т. 14–23) — *Allegro*. По настроению и динамике первый раздел звучит стремительно, с богатой палитрой, контрастно, но довольно ровно по регистрам. Вместо указанного в нотном тексте *accelerando* пианист замедляет в 7 и 8 тактах, что не противоречит общей концепции интерпретации. На протяжении первых четырех тактов динамические значения меняются с высокой амплитудой: от *subito forte*, *fortissimo*, *rinforzando* до *subito piano*. Аккордовая «связка» в 9–10 тактах исполняется Рихтером с опорой на крайние регистры и *ritenuto*, благодаря этому достигается эффект максимального напряжения перед каденцией. В 12–13 тактах накопленная ранее на протяжении целого раздела внутренняя энергия высвобождается, сохраняя вектор общего движения. Во втором разделе этюда (*non troppo presto*) аккордовая тема в басовом регистре интерпретируется как торжественный гимн, в котором для пианиста одновременно важны и каждая гармония, и мелодическая линия верхних звуков аккордовых вертикалей.

Амплитуда изменений темпов в этюде № 2 минимальна: от *Allegro molto* до *Molto Vivace*. При этом в некоторых эпизодах, где автором выписано *tempo rubato*, сохраняется единый темп движения (отсутствие *stringendo*

<sup>10</sup> Метрономические обозначения в статье даются в сокращении: ♩ = 186 соответствует значению одной четвертной ноты. Следует подчеркнуть, что темповые обозначения стоит воспринимать с некоторой поправкой на известную импровизационную свободу метроритма в романтическом репертуаре (*tempo rubato*) — как в нотной фиксации Листа, так и непосредственно в анализируемых исполнениях.

в 10, 31 и 33 тактах). Однако интерпретация пианиста богата темповыми, артикуляционными и динамическими контрастами. Начальную фразу этюда Рихтер исполняет *marcato* и *tenuto*, достигая необходимой ритмической направленности мелких длительностей, оформляя окончание фразы (т. 1–5). Далее с 5 по 19 такты он уделяет внимание динамическим (*piano vs rinforzando*, *piano vs forte*), артикуляционным (*staccato vs legato*) и звуковым контрастам (более глубокое или, наоборот, легкое звучание инструмента, дифференцированное туше), сохраняя при этом максимальную прозрачность фактуры, минимально применяя правую педаль. Эпизод *Prestissimo* является кульминационным для всего этюда как в темповом, так и в динамическом (*rinforzando molto*) планах. *Tempo primo* (т. 69–91) и возвращение исходной темы обозначают новую волну контрастов в динамическом и артикуляционном аспектах. Последний пассаж перед заключительным проведением основного мотива этюда исполняется стремительно, с непрерывным нагнетанием энергии при помощи динамического развития до *fff* и ускорения темпа. Заключительный мотив звучит более сдержанно по характеру (*mezzo-forte*).

Завершая анализ рихтеровского прочтения, следует отметить, что все указанные особенности исполнения очень органичны, связаны между собой и в сумме создают иллюзию «нефортепианного» звучания. *Трансцендентный аспект «преодоления инструмента»* раскрывается через призму мощного, «оркестрового» наполнения фактуры, контрастного противопоставления крайних регистров клавиатуры и их рельефного звучания. Оба этюда складываются в единый микроцикл. Не случайно они вошли в чешскую и московскую записи легендарного пианиста.

В 70-е и 80-е годы XX века в СССР «Трансцендентные этюды» на эстраде исполнялись реже, но сохранились записи российских пианистов Д. Немировского, В. Овчинникова и М. Лидского. Спрос на виртуозность и романтизм в советской музыкальной культуре падал. Расширялись «эстетические горизонты», в репертуар пианистов вошли многие произведения современных композиторов [10, с. 39], от неоклассицизма до электронной музыки спектралистов<sup>11</sup>. На Западе, напротив, начиная с 70-х годов XX века, сочинения Листа все активнее включаются пианистами в репертуар. «Трансцендентные этюды» исполняют и записывают известные листианцы: Хорхе Болет, Гуннар Йохансен, Лайош (Луис) Кентнер, Джером Роуз, Дьёрдь Цифра, Клида Франс, Франсуа-Рене Дюшаль, Ене Яндо и Лесли Ховард.

<sup>11</sup> Примечательно, что Мэрилин Нонкен в своей работе [12], посвященной спектральной музыке (авангардному композиторскому направлению XX века), определяет точкой отсчета «новой тембровой реальности» именно «Трансцендентные этюды» Листа и рассматривает Листа как одного из трех важнейших композиторов, совершивших эволюцию тембра фортепиано [12, с. 1; 12–16].

Неповторима интерпретация «Трансцендентных этюдов» венгерским пианистом Д. Цифрой. Его игра при математической точности расчета покоряет свободой и решительностью. Естественно и гармонично звучит *tempo rubato* при неизменности основного темпа. В этюде № 1 пианист минимизирует темповые отклонения. Однако благодаря использованию таких средств, как *tempo rubato*, динамика *subito*, разнообразные артикуляционные приемы, способы применения педали, темповые сдвиги воспринимаются слухом очень контрастно и ярко. Первый раздел этюда (т. 1–11) исполняется в темпе *Presto*. Саму тему в нижнем регистре Д. Цифра играет штрихом *poco legato*, очень легко, прозрачным туше, виртуозно и каждый раз на *crescendo* к концу фразы (т. 2–3; 4–9). К каденции пианист значительно ускоряет темп, проходя ее всю насквозь, лишь постепенно сбавляя темп. Второй раздел этюда — *Non troppo presto* — интерпретируется как раскручивающаяся пружина: в начале раздела темп самый сдержанный (т. 14–15), а с 16 такта и до конца он значительно ускоряется. Аккордовая тематическая линия в басовом регистре интонируется здесь посредством акцентирования каждой третьей доли такта, взятием педали на акцент и снятием ее на неакцентированную долю темы. Д. Цифра заканчивает исполнение этюда без замедления, прописанного Ф. Листом (*poco rallentando*, т. 22).

Особая специфика темповых значений в интерпретации Д. Цифрой этюда № 2 поражает как богатством используемых темпов, так и их сочетанием: от *Andantino* ( $\downarrow = 102$ ) до *Presto* ( $\downarrow = 181$ ). С первых тактов исполнение насыщено контрастами на артикуляционном, динамическом и темповом уровнях. Трактовка Д. Цифрой этого этюда — пример непрерывного и тонкого использования *tempo rubato*: темп, динамика, артикуляция изменяются почти каждый такт произведения. Начало этюда (т. 1–2) пианист исполняет скорее *ben marcato*, чем *capriccio*, в темпе *Allegro*, тогда как в нотном тексте указан темп *Molto Vivace*. К 4–5 тактам темы ускоряется темп и увеличивается громкость звучания с *mezzo-piano* до *fortissimo*. В 15–19 тактах отчетливо слышен шуточный характер темы. Цифра сталкивает два абсолютно противоположных по фактурному материалу мотива: мотив шестнадцатых (т. 15; 17; 19) и основную тему, изложенную восьмыми нотами. В 23–29 тактах темп резко ускоряется, затем вновь (т. 30–34) используются те же приемы для исполнения *tempo rubato*, что и ранее (т. 15–19). В 34 такте пианист вновь возвращается к темпу *Allegro Moderato*. Эпизод с 41 по 64 такт являет собой новую волну нагнетания энергетического напряжения. Перед пассажем *martellato* в 65 такте Цифра приостанавливается, отделяя весь последующий музыкальный материал этюда от предыдущего. В стретте (т. 80–91) основное внимание уделяется контрасту фактурного материала (*martellato* против октавного нисходящего пассажа), а такты 92–94 противопоставляются предыдущей фразе

в темповом и динамическом аспектах (*subito piano*), характер исполнения здесь вкрадчивый и зловещий (*sf* на *piano*). Тематический мотив в конце звучит отстраненно по характеру звучания и в темпе *Andantino*. Д. Цифра подчеркнул закольцованный характер и форму этюда: последний мотив становится равен первому, хотя и переосмысливается после музыкальных событий всего этюда (прямая аналогия с началом и окончанием сонаты Листа *h-moll*).

Интерпретация Д. Цифры претворяет в жизнь принцип максимальной портретности образов, акцентируя детали в эпизодах. Каждый мотив отделяется контрастностью темповых, динамических, фактурных, звуковых характеристик, а также цезурами между тематическими эпизодами и при смене фактуры. Интерпретация этого пианиста в наибольшей степени соответствует каждому музыкальному образу, во всей полноте раскрывает тот смысл, который Ф. Лист вложил в свои этюды. Именно такое *проявление скрытых образных смыслов является основной «трансцендентной» задачей*, поставленной композитором перед пианистами, которые берут на себя ответственность исполнять эти этюды.

Австралийский пианист Лесли Ховард принадлежит к послевоенному поколению музыкантов. Он известен тем, что записал все фортепианные сочинения Ф. Листа (включая его транскрипции произведений других авторов), за что был вписан в Книгу рекордов Гиннеса. В международном музыкальном мире большим авторитетом пользуются также его музыковедческие работы, посвященные творчеству Листа [13]. Интерпретацию третьей редакции «Трансцендентных этюдов»<sup>12</sup> Л. Ховарда отличают экспрессия, смелое использование регистровых и гармонических находок, богатство музыкальных образов, разнообразие как звуковых, так и метронометрических эффектов. Этюд № 1 звучит в его исполнении ярко и торжественно: мощное звучание, смелое использование регистровых и pedalных возможностей инструмента, темповые контрасты. Амплитуда темповых изменений колеблется от *Andante* (♩ = 89) до *Prestissimo* (♩ = 208). Первый раздел этюда исполняется стремительно, на одном дыхании. К 9 такту темп с *Presto* ускоряется до *Prestissimo*. Что же касается звуковой и артикуляционной стороны, то события разворачиваются постепенно, без резких противопоставлений: от *mezzo-forte* до *fff* (т. 4–11). Звучание яркое, глубокое, но с мягким туше; отсутствуют острые штрихи и обильно используется педаль. Эпизод интерпретируется несколько иначе, чем указывал автор, тем не менее, образ гармоничен и придает музыке пафосный характер. Все это наравне с темповыми изменениями и общей мо-

<sup>12</sup> Пианист записал все три редакции Двенадцати этюдов Ф. Листа: первая и вторая редакции записаны в 1994 и 1995 гг. соответственно, анализируемая запись третьей редакции – в 1989 г., Hyperion Records [13].

щью звучания сообщает данной музыкальной фразе стремительность и позволяет исполнителю гармонично соединить два раздела, не акцентируя внимание слушателя на контрастности их образов. Окончание этюда (т. 22–23) являет апофеоз торжества гармонии музыкальных звуков и одновременно подчеркивает вступительную функцию данного этюда во всем цикле.

В этюде № 2 темп у Л. Ховарда меняется под воздействием *tempo rubato*, иногда в пределах нескольких тактов. В целом, на протяжении всего произведения темп колеблется от *Largo M.*  $\downarrow = 60$  до *Allegro Molto M.*  $\downarrow = 167$ . Первые пять тактов исполняются в четыре этапа, каждый из которых заканчивается акцентом на сильной доле. От этапа к этапу динамика и темп интерпретации Л. Ховарда возрастают, создавая на протяжении пяти тактов сильное энергетическое напряжение. В следующей фразе огромное значение имеет развитие основного тематического мотива этюда. Перед эпизодом *leggiero* пианист резко замедляет темп (в отличие от указанного автором *stringendo*) и уменьшает глубину и громкость звучания, обоснованно снимая накопившееся ранее эмоционально-энергетическое напряжение. С 12 такта начинается формирование и нарастание новой волны нагнетания. В 15–24 тактах Ховард противопоставляет движение взволнованными шестнадцатыми нотами более сдержанному характеру основного мотива этюда. В 25–26 тактах существенное значение играет происходящее в партии левой руки. Именно там пианист наращивает энергетическое напряжение, акцентируя сильные доли такта, постепенно увеличивая громкость и глубину звучания. В 30–33 тактах *tempo rubato* достигается не столько изменением темпа, сколько разделением тактов цезурами перед сильными долями 30, 32 и 34 тактов. Большое значение перед кульминацией этюда (т. 49–68) играет мощное звучание нижнего регистра, напоминающее громовые раскаты. В 49–56 тактах с помощью динамического контраста внимание слушателей обращается на регистровое противопоставление эпизода *forte energico* (т. 49–50; 53–54 *forte vs* т. 51–52; 55–56 *mezzo-forte*). Реприза в интерпретации пианиста звучит максимально напряженно: инертность движения удерживается на *Allegro Moderato* мощью и громкостью звучания, акцентами, *sforzando*, *marcatissimo*, *rinforzando* (т. 72–94). Последнему мотиву Л. Ховард придает особое значение, исполняя его медленно, глубоким, но «закрытым» звуком.

Природа «трансцендентности исполнения» этюдов у Ховарда заключена в его длительном изучении фортепианного творчества Ф. Листа и «*трансцендентной*» эволюции фактуры Двенадцати этюдов от редакции к редакции. Это проявляется в умении пианиста «обманывать» человеческий слух в восприятии объективных темповых значений и контрастности их чередования, оперировать звуковыми, темпометрическими, динамическими и регистрово-фактурными характеристиками. И если интерпретация Ховардом первой

и второй редакций цикла более раскрывает «виртуозный» композиторский стиль Ф. Листа (исполнение адекватно музыкальному материалу), то запись финальной редакции показывает эволюцию фактурного письма от инструктивного стиля в духе опуса 740 К. Черни до революционных для первой половины XIX века регистровых экспериментальных находок.

Пианист предельно точно подмечает детали авторского текста и передает их всеми исполнительскими средствами.

По итогам сравнительного анализа исполнения первых двух «Трансцендентных этюдов» в столь различном прочтении и сопоставления аналитических наблюдений с историческим ретроспективным обзором листианства можно констатировать некоторые особенности, характерные не только для эволюции исполнения «Трансцендентных этюдов» и всего листианства, но и в значительной степени для всего романтического репертуара:

1. На протяжении XX века происходит устойчивое *формирование «узкоспециализированных» исполнителей*<sup>13</sup>, что обнаруживается, например, при сравнении репертуара трех рассматриваемых пианистов. И если необъятный репертуар Рихтера<sup>14</sup> и является уникальным фактом, то стилевая «многополярность» характерна для большинства выдающихся пианистов его времени. Хотя в списке творческих достижений Цифры — не только исполнение сочинений Ф. Листа, но и произведений многих композиторов, от Рамо и Скарлатти до Гершвина и Бартока. Его репертуар уже не столь обширен, а романтически-ориентированный стиль пианиста дает повод для сравнения его с «последним романтиком фортепиано» — Владимиром Горовицем. В случае же с Ховардом все очевидно: его абсолютный художественный успех лежит исключительно в области листовских прочтений.

2. Эволюция практики фиксации исполнения (от «живых» концертов<sup>15</sup> в направлении студийных записей, а также от отдельных произведений — к полным циклам, вплоть до «полных собраний сочинений») привнесла совершенно иной, *принципиально новый подход к особенностям трактовки и степени подробности воссоздания исполнителями всего музыкального материала*. Явно просматривается эволюция интерпретации музыкальных образов от «фресковой романтической картины» (Рихтер) к очень детали-

---

<sup>13</sup> При этом категории «специализации» могут быть совершенно различны: представлять разные «пианистические типологии» и отличаться художественно-эстетическими воззрениями.

<sup>14</sup> Б. Монсенжон приводит общую цифру исполняемых пианистом произведений — 27091 [14, с. 462].

<sup>15</sup> Рихтер — единственный из рассматриваемых пианистов, кто записал этюды с концертного исполнения.

зированной (Цифра) и даже более интеллектуальному и «рациональному», чем экспрессивно-эмоциональному наполнению художественного образа (Ховард).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова М. А. Историческая парадигма: Ф. Лист – от Трансцендентных этюдов к Сонате h-moll // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика. Вып. 5. М. 2012. С. 40–44.
2. Зандберг Д. Особенности фактуры в «Этюдах высшего исполнительского мастерства» Ф. Листа // Ференц Лист. По прочтению гения: сб. ст. / сост. и науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. М. Черная. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 137–149.
3. Буасье А. Уроки Листа / пер. с фр., вступ. ст. и ком. Н. П. Корыхалова. СПб.: Композитор, 2013. 75 с.
4. Румянцева Т. Г. Трансцендентное и трансцендентальное // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Скакун, 1999. 896 с.
5. Губарева Л. Н., Смирнова Н. А. К вопросу эволюции жанра концертного этюда в творчестве Ф. Листа // Фортепианное наследие композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация. Сб. мат-лов III Международ. науч.-практ. конф. Белгород, 2020. С. 79–84.
6. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
7. Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999. 686 с.
8. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учеб. пос.: в 3 ч. М.: Музыка, 1988. Ч. 2. 449 с.
9. Грохотов С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепиано. 2014. № 1. С. 31–33.
10. Бородин Б. Б. Советское пианистическое пространство: «заповедник» романтизма // Фортепиано. 2014. № 1. С. 34–39.
11. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. М.: Сов. композитор, 1990. 328 с.
12. Nonken M. The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 192 p.
13. Howard Leslie. From CD-edition Liszt – The Complete Piano Music, booklet original. Vol. 4: Douze Études d'exécution transcendante (Transcendental Studies, S139, published 1852); Mariotte – Valse de Marie (without S number, c 1840, first recording); Adagio in C (without S number, 1841, first recording) + Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse (S168, 1842 revised 1852). Hyperion Records Ltd., London, 1989. Vol. 26: The Young Liszt (the surviving piano music by Liszt up to the age of sixteen). Hyperion Records Ltd., London, 1994. Vol. 34: Douze Grandes Études (The first concert version of the 'Douze Études d'exécution transcendante'), S137 (1837)

and Morceau de salon Étude de perfectionnement, S142 (1840, first recording). Hyperion Records Ltd., London, 1995.

14. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2005. 480 с.
15. Ступина А. С. Жанры этюда в фортепианном творчестве Ф. Листа // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сб. докладов VIII Всерос. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых: в 4 т. / под ред. Н. В. Бараниченко. Белгород, 2020. С. 130–135.

## REFERENCES

1. Egorova M. A. Istoricheskaya paradigma: F. List – ot Transcendentny`x e`tyudov k Sonate h-moll // Voprosy` muzy`koznaniya: Teoriya. Istoriya. Metodika. Vy`p. 5. M. 2012. S. 40–44.
2. Zandberg D. Osobnosti faktury` v «E`tyudax vy`sshego ispolnitel`skogo masterstva» F. Lista // Ferencz List. Po prochteniyu geniya: sb. st. / sost. i nauch. red. G. P. Ovsyankina, R. M. Chernaya. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2013. S. 137–149.
3. Buas`e A. Uroki Lista / per. s fr., vstup. st. i kom. N. P. Kory`xalova. SPb.: Kompozitor, 2013. 75 s.
4. Rumyancheva T. G. Transcendentnoe i transcendental`noe // Novejsij filosofskij slovar` / sost. A. A. Griczanov. Minsk: Skakun, 1999. 896 s.
5. Gubareva L. N., Smirnova N. A. K voprosu e`volyucii zhanra koncertnogo e`tyuda v tvorchestve F. Lista // Fortepiannoe nasledie kompozitorov venskoj shkoly`: istoriya, pedagogika, interpretaciya. Sb. mat-lov III Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Belgorod, 2020. S. 79–84.
6. Rabinovich D. A. Ispolnitel` i stil`. M.: Klassika-XXI, 2008. 208 с.
7. Mil`shtejn Ya. Ferencz List. M.: Muzy`ka, 1999. 686 s.
8. Alekseev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva: ucheb. pos.: v 3 ch. M.: Muzy`ka, 1988. Ch. 2. 449 s.
9. Groxotov S. V. «Sovetskij pianizm»: mezhdru ideologiej i mifologiej // Fortepiano. 2014. № 1. S. 31–33.
10. Borodin B. B. Sovetskoe pianisticheskoe prostranstvo: «zapovednik» romantizma // Fortepiano. 2014. № 1. S. 34–39.
11. Cypin G. M. Portrety` sovetskix pianistov. M.: Sov. kompozitor, 1990. 328 s.
12. Nonken M. The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 192 p.
13. Howard Leslie. From CD-edition Liszt – The Complete Piano Music, booklet original. Vol. 4: Douze Études d'exécution transcendante (Transcendental Studies, S139, published 1852); Mariotte – Valse de Marie (without S number, c 1840, first recording); Adagio in C (without S number, 1841, first recording) + Élégie sur des motifs du Prince

Louis Ferdinand de Prusse (S168, 1842 revised 1852). Hyperion Records Ltd., London, 1989. Vol. 26: The Young Liszt (the surviving piano music by Liszt up to the age of sixteen). Hyperion Records Ltd., London, 1994. Vol. 34: Douze Grandes Études (The first concert version of the 'Douze Études d'exécution transcendante'), S137 (1837) and Morceau de salon Étude de perfectionnement, S142 (1840, first recording). Hyperion Records Ltd., London, 1995.

14. *Monsenzhon B.* Rixter. Dialogi. Dnevnik. M.: Klassika-XXI, 2005. 480 с.
15. *Stupina A. S.* Zhanry` e` tyuda v fortepiannom tvorchestve F. Lista // Kul`turny` e trendy` sovremennoj Rossii: ot nacional`ny`x istokov k kul`turny`m innovaciyam. Sb. dokladov VIII Vseros. nauch.-prakt. konf. studentov, magistrantov, aspirantov i molody`x ucheny`x: v 4 t. / pod red. N. V. Baranichenko. Belgorod, 2020. S. 130–135.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стейт Н. Г. — асс.-стажер 2-го курса фортепианного факультета,  
natalia.staight@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Steyt N. G. — Ass. Tutor, the 2nd year Piano Department, natalia.staight@gmail.com